

BARTŁOMIEJ GEMBICKI

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

ORCID 0000-0001-8489-6083

MAKING CZY FAKING? O EARLY MUSIC IN 21ST CENTURY
POD REDAKCJĄ MIMI MITCHELL

ABSTRAKT Recenzja książki *Early Music in the 21st Century* (Oxford University Press, 2024), pod redakcją Mimi Mitchell, przedstawia szerokie spektrum współczesnej refleksji nad wykonawstwem historycznie poinformowanym (HIP). Tom obejmuje szesnaście esejów poświęconych m.in. redefinicji pojęcia autentyczności, relacjom HIP z etnomuzykologią, wyzwaniom dydaktycznym, roli nowych technologii oraz problemom inkluzywności i globalizacji. Publikacja stanowi istotny punkt odniesienia w badaniach nad muzyką dawną i jej miejscem we współczesnej kulturze muzycznej.

SŁOWA KLUCZOWE współczesna recepcja muzyki dawnej, wykonawstwo historycznie poinformowane, HIP

ABSTRACT *Making' or 'Faking'? On 'Early Music in the 21st Century', Edited by Mimi Mitchell.* A Review of *Early Music in the 21st Century* (Oxford University Press, 2024), edited by Mimi Mitchell. The book presents a wide spectrum of contemporary thought on historically informed performance practice (HIP). It comprises sixteen essays on such issues as redefining authenticity, the relations between HIP and ethnomusicology, educational challenges, the role of new technologies, inclusivity and globalisation. It constitutes an important reference point for early music studies and their place in contemporary musical culture.

KEYWORDS contemporary reception of early music, historically informed performance, HIP

Kategoria „muzyka dawna” stanowi dynamiczny konstrukt kulturowy, którego znaczenie i zakres podlega zmianom zależnym od kontekstu historycznego, instytucjonalnego, dyskursywnego i performatywnego. Na rozumienie tego pojęcia mogą wpływać czynniki takie, jak programy festiwalu, regulaminy konkursów muzycznych, strategie rynku fonograficznego czy szkolne i akademickie modele periodyzacji. Refleksja nad istotą „muzyki dawnej” wiąże się zatem nieuchronnie z pytaniami o relację między przeszłością a teraźniejszością w obrębie praktyk muzycznych.

Wykonawstwo historycznie poinformowane (HIP) wyłoniło się jako praktyka zakorzeniona w tych relacjach, akcentująca potrzebę możliwie wiernej interpretacji źródeł muzycznych, a zarazem krytycznej refleksji nad obszarami, które pozostają poza zasięgiem zachowanych materiałów. Jako spadkobierca idei „autentyczności”, HIP nieustannie konfrontuje się z faktem, że każda rekonstrukcja dokonywana jest w określonym kontekście historycznym, społecznym i kulturowym¹. Refleksja nad muzyką dawną obejmuje zatem problematykę negocjacji znaczeń i praktyk w kontekście zmieniających się paradygmatów. Badanie HIP jako zjawiska współczesnej praktyki społecznej rodzi przy tym szereg wyzwań, ponieważ właśnie tu narzędzia naukowe – takie jak filologia czy kodykologia – spotykają się i ścierają ze światem sztuki, potrzebą kreacji, przekraczania ram krytyki oraz realiami marketingu. Ta wielowarstwowość sprawia, że HIP pozostaje polem nieustannych negocjacji między rzetelną analizą źródeł, artystyczną interpretacją i komercyjnymi mechanizmami funkcjonowania muzyki we współczesnej kulturze.

Na tym tle tom *Early Music in the 21st Century* wydany niedawno pod redakcją Mimi Mitchell zapowiadał się jako publikacja potrzebna i wiele obiecująca². Na książkę złożyło się szesnaście rozdziałów (pogrupowanych w pięć części tematycznych), wstęp oraz przedmowa Nicholasa Kenyona – wieloletniego redaktora naczelnego czasopisma *Early Music*. Większość esejów jest owocem konferencji, zorganizowanej w dniach 15–17 X 2021 r. przez Conservatorium van Amsterdam³.

- 1 Obszerna literatura przedmiotu obejmuje m.in.: *Authenticity and Early Music: A Symposium*, red. Nicholas Kenyon, Oxford–New York 1988; Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York–Oxford 1995; John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge 2002; Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford 2007; Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford–New York 2011 (= Very Short Introductions); Nick Wilson, *The Art of Re-Enchantment: Making Early Music in the Modern Age*, Oxford 2013.
- 2 *Early Music in the 21st Century*, red. Mimi Mitchell, New York: Oxford University Press, 2024, ss. 344. ISBN 9780197683071.
- 3 Program konferencji dostępny na stronie: <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/onderzoek/evenementen/congressen-en-symposia/early-music-in-the-21st-century/>, dostęp 6 IX 2025.

LABORATORIA AUTENTYCZNOŚCI

Pierwsza część tomu, zatytułowana „Methodological Viewpoints”, zawiera trzy teksty, dążące do redefinicji pojęcia autentyczności i ukazania HIP jako dynamicznego laboratorium, w którym spotykają się antropologia, praktyka ucieleśniona i systematyczne badanie kontekstów interpretacyjnych.

W pierwszym z nich („Early Music: Views from Ethnomusicology”, s. 9–31) Caroline Bithell – etnomuzykolożka – proponuje spojrzenie na muzykę dawną z punktu widzenia swojej dyscypliny. Bithell doszukuje się analogii między środowiskiem HIP a kręgami zajmującymi się muzyką tradycyjną. W jej ujęciu obie grupy pełnią rolę pośredników – rzeczników i tłumaczy tego, co „inne”. Tak jak w szeroko rozumianej *world music* promuje się doświadczenie spotkania z egzotycznością, tak rynek muzyki dawnej oferuje odpowiednio estetyzowaną przeszłość na potrzeby współczesnych konsumentów. Oba obszary spaja wspólna kontrkulturowa geneza: demokratyczne, emancypacyjne założenia oraz nierzadko aktywistyczna postawa, wymierzona w obowiązujące hierarchie – także akademickie – i zastany kanon. Bithell nie traci jednak z oczu ograniczeń tej analogii, szczególnie wobec ulotności i specyfiki transmisji tradycji muzycznych.

Historię HIP – przedstawioną niestety głównie przez pryzmat sceny brytyjskiej – Bithell analizuje w odniesieniu do badań z zakresu *revival studies*. Istotne miejsce w tym kontekście zajmuje jej refleksja nad wielowymiarowym zagadnieniem autentyczności: zorientowanym na produkt (przedmiot, np. instrumenty czy źródła), na osobę (pionierów i liderów), czy wreszcie na proces (sposoby transmisji, wymiana doświadczeń, kreatywność). Szczególny potencjał dostrzega w ostatniej kategorii, pozwalającej ujmować zmianę i negocjację jako integralne elementy autentyczności – rozumianej nie tyle jako wierność określonemu brzmieniu, ile jako dynamiczny proces twórczy osadzony w teraźniejszości⁴.

Autorka ilustruje swoje rozważania wynikami badań nad tradycyjną gruzińską polifonią, wskazując na różnice w ocenianiu zespołów „akademickich” i „autentycznych”. Paradoksalnie to pierwsze z nich reprezentują rodzimą tradycję za granicą kraju, choć to te drugie uznaje się za strażników tejże tradycji. Bithell zwraca uwagę również na istotną zmianę, jaką przyniosły ostatnie działania UNESCO w Gruzji: celem nie jest już jedynie archiwizacja i ochrona „zabytków” lokalnego dziedzictwa uznanego za światowe, lecz również wspieranie wyrastających z niego żywych praktyk muzycznych, wcześniej często marginalizowanych i deprecjonowanych. Autorka stawia przewrotne pytanie: czy HIP nie powinno być postrzegane raczej w dialogu z *world music* niż w ramach praktyki muzyki klasycznej? I wreszcie – czy tylko kultura

4 Na temat pojęcia autentyczności w odniesieniu do HIP i muzyki popularnej zob.: Elizabeth Upton, „Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities”, *Ethnomusicology Review* 17 (2012), <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591>, dostęp 7 IX 2025.

Zachodu ma swoją muzykę dawną? Bithell formułuje tym samym apel o rozszerzenie i decentralizację badań nad muzyką dawną, a także o redefinicję pojęcia „autentyczności” – rozumianej nie jako kategoria stała, lecz jako dynamiczny i społecznie negocjowany proces.

Esej Jeda Wentza („Renewing Historical Performance through an Embodiment of Historical Acting Techniques”, s. 32–42) jest propozycją poszerzenia warsztatu muzyka HIP o doświadczenia wyrosłe na gruncie *embodiment research*, czyli badań wykorzystujących cielesne doświadczenie jako źródło wiedzy i narzędzie interpretacji. Wentz wychodzi od tezy, iż muzyczna interpretacja opiera się wyłącznie na rekombinacji wcześniejszych doświadczeń dźwiękowych zapisanych w pamięci wykonawcy. Wspomina, że jako młody artysta odczuwał potrzebę „innych” rozwiązań interpretacyjnych, lecz brakowało mu odpowiedniego zaplecza pamięciowego, które pozwoliłoby tę odmienność skonstruować. Świadomie odrzucał inspiracje jazzowe czy folkowe, uznając je za powierzchowne i „pseudo-autentyczne” (s. 41–42). Rozwiązanie miał odnaleźć dopiero na gruncie badań nad historycznym aktorstwem.

Centralnym założeniem Wentza stało się przekonanie, że dawna deklamacja była nierozzerwalnie związana z praktyką muzyczną – operowano w niej kategoriami wysokości, tempa i barwy głosu, a ekspresja oratorska porównywana była wprost do ekspresji muzycznej. Z tej obserwacji wyprowadził tezę, iż ćwiczenie dawnych technik aktorskich może wzbogacać pamięć dźwiękową wykonawcy i wspierać rozwój indywidualnej ekspresji. Dziewiętnastowieczny podręcznik George’a Vandenhoffa, *The Art of Elocution*, zawierający ćwiczenia głosowe i deklamacyjne z użyciem oznaczeń muzycznych, miał pozwolić mu przenieść decyzje wykonawcze z poziomu intelektualnej refleksji na poziom kinestetyczny i rozwinąć w ten sposób „pamięć ciała”.

Propozycja Wentza może zainspirować zarówno praktyków, jak i badaczy, wskazując na rolę ucieleśnionej pamięci wykonawczej w interpretacji muzycznej. Pozostaje jednak niejasne, na ile omawiane dziewiętnastowieczne techniki aktorskie są uniwersalne dla całej epoki romantyzmu (nie wspominając o wcześniejszych czasach) oraz jak konkretnie wpłynęły one na samego autora. W tekście zabrakło odniesień do ustaleń psychologii muzyki czy kognitywistyki, które mogłyby wzmocnić tezy autora o pamięci muzycznej oraz umiejscowienia podręcznika Vandenhoffa w szerszym kontekście badań teatrologicznych.

Trzeci rozdział, autorstwa Kaia Köppa („Historical Interpretation Research – New Sources and Methodologies”, s. 43–65), to najbardziej systematyczna i metodologicznie rozwinięta propozycja w tej części książki⁵. Köpp prezentuje bada-

5 Rozdział stanowi rozbudowaną wersję innego tekstu autora: Kai Köpp, „Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung”, w: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, red. Thomas Gartmann, Daniel Allenbach, Schliengen 2019 (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 14).

nia nad interpretacją historyczną jako nową subdyscyplinę, której celem jest nie tylko zrozumienie dawnej praktyki wykonawczej, lecz także rekonstrukcja pola decyzji, czyli możliwych wyborów interpretacyjnych wraz z ich ograniczeniami. Skupia się głównie na wykonaniach zarejestrowanych w pierwszych dekadach XX w., zakorzenionych w praktykach poprzedniego stulecia, choć zaznacza, że wypracowane wnioski mogą być użyteczne także w odniesieniu do muzyki wcześniejszej, o ile dostępne są odpowiednie źródła. Autor ujmuje muzykę dawną nie jako określony repertuar, lecz metody wykonawcze nawiązujące do technik dowolnej minionej epoki.

Ta zmiana paradygmatu otwiera HIP na nowe źródła (pytanie, na ile te zasoby okażą się przydatne dla badaczy i praktyków muzyki wcześniejszych epok, pozostaje otwarte). Köpp wymienia wśród nich m.in. dziewiętnastowieczne edycje z informacjami praktycznymi, materiały z adnotacjami, wczesne nagrania i rolki pianolowe, a szczególną rolę przypisuje instrumentom jako aktywnym „interfejsom” (s. 55–56) współkształtującym dźwięk, choćby poprzez własne ograniczenia. Autor postuluje krzyżowe badania tych źródeł – analizowanych dotąd na ogół osobno w ramach różnych specjalizacji – wspierając je eksperymentalnymi rekonstrukcjami, np. historycznych sesji nagraniowych. Ostatecznie Köpp proponuje powstanie nowego modelu – „early recordings informed performance” (s. 65) – jako alternatywy (bądź uzupełnienia) dla tradycyjnego HIP.

W STRONĘ MUZEUM

Druga część książki, zatytułowana „(Non) Historical Instruments”, ukazuje instrumenty jako materialne świadectwa przeszłości i zarazem współczesne konstrukty, uwikłane w kwestie ideologii, technologii oraz instytucjonalnych regulacji. Dyskusja obejmuje zarówno pytania o rzetelność i uczciwość względem odbiorców muzyki dawnej, jak i o wykorzystanie nowoczesnych technik skanowania i druku 3D w muzealnictwie zmagającym się z postkolonialnym dziedzictwem. W tej sekcji publikacji pojawia się także refleksja nad możliwością pogodzenia tradycji z nowoczesnością w warunkach współczesnych konkursów muzycznych.

Esej Jeremy’ego Montagu („Making (Faking?) Early Music”, s. 69–86), należy do najbardziej problematycznych tekstów całego tomu. Został przesłany do redakcji na kilka miesięcy przed śmiercią autora, w wersji pozbawionej przypisów (które zostały uzupełnione przez redakcję). Montagu stawia prowokacyjne pytanie: czy współczesne rekonstrukcje dawnych instrumentów są naprawdę ich odtworzeniem, czy raczej nieuniknionym fałszerstwem? Jego nastawienie pozostaje jednoznacznie sceptyczne – każdy współczesny instrument to w istocie kompromis, obciążony różnicami technologii i materiałów oraz wpływami współczesnej estetyki. Autor zauważa również, że większość zachowanych instrumentów dawnych uległa nieodwracalnym deforma-

cjom, przez co nie należy ślepo wierzyć ich pomiarom, a obecne brzmienie może znacznie odbiegać od pierwotnego. W ostrych słowach krytykuje także dobór nieodpowiednich instrumentów względem repertuaru („Oczywiście można grać Bacha na organach Cavaillé-Colla albo w Świątyni Mormonów, ale nie jestem pewien, czy chciałbym usłyszeć *Toccate* Vierne’a w Lipsku”, s. 78).

Narracja Montagu ma charakter dekonstrukcyjny i przy okazji wysoce sarkastyczny. Skierowana jest przede wszystkim do muzyków oraz przedstawicieli przemysłu muzycznego, który – według autora – homogenizuje brzmienie orkiestr i narzuca artystom konwencje kształtowane przez rynek nagraniowy. Niektóre porównania – np. vibrata Janet Baker do „beczenia kozy” (s. 74) czy trąbek naturalnych z dodanymi współcześnie (dla ułatwienia gry) otworami – do „durszlaków” (s. 77) – nawet jeśli śmieszą, to nieco dziwią w publikacji naukowej. W rezultacie tekst przypomina raczej felietony prasowe czy niewybredne komentarze z mediów społecznościowych. Choć ostrze krytyki autora ma pewną wartość demaskatorską – Montagu słusznie podkreśla, że instrument nigdy nie jest medium przezroczystym wobec przeszłości, lecz zawsze konstruktem materialnym i ideologicznym – jego stanowisko reprezentuje skrajny pesymizm. Skoro żadna rekonstrukcja nie może być w pełni „wierna”, pojawia się pytanie o sens takich działań. Czy jednak współcześni budowniczy i nabywcy instrumentów rzeczywiście zakładają perfekcyjne odwzorowanie oryginałów (jeśli tak, to zapewne należałoby autorowi zwrócić honor)?

Decyzja redakcji o włączeniu do tomu tekstu Montagu jawi się jako wyraz szacunku dla zasłużonego badacza oraz hołd wobec tradycji ruchu HIP, który współtworzył. W obecnej postaci esej nabiera charakteru dokumentu minionej epoki – echa dawnych sporów o granice rekonstrukcji muzycznej.

Pomimo zastrzeżeń formułowanych przez niektórych badaczy (ale zapewne i z pełną ich świadomością), wciąż poszukuje się nowych metod pomiarów i kopiowania instrumentów historycznych. Znamiennym tego przykładem jest kolejny esej („Plastic Fantastic?”, s. 87–101), przygotowany przez interdyscyplinarne grono ekspertów – Fionę Brock, Andrew Hughesa i Jeremy’ego Udena. Impulsem do podjęcia ich eksperymentalnych badań były prośby przedstawicieli bliżej nieokreślonych w tekście grup etnicznych o bezpośredni dostęp do instrumentów ze zbiorów Pitt Rivers Museum w Oksfordzie, posiadających kolonialny rodowód. W poszukiwaniu rozwiązania instytucja rozważała stworzenie precyzyjnych replik przy użyciu nowoczesnych technologii. W ramach pilotażowego projektu powstała seria kopii barokowego fletu z kości słoniowej, wykonanych w technice druku 3D z plastiku o właściwościach zbliżonych do oryginalnego materiału.

Większość rozdziału stanowi opis kolejnych etapów badań – od tomografii komputerowej i modelowania 3D, przez druk pięciu kopii z wykorzystaniem różnych materiałów, po testy akustyczne z udziałem profesjonalnych muzyków i publiczności. Autorzy dzielą się przy tym cennymi informacjami dotyczącymi popelnianych

przez nich błędów, omawiają też konsekwencje wyboru instrumentu z uszkodzoną menzurą. Choć muzycy zgłaszali krytyczne uwagi (repliki były trudniejsze w grze niż oryginał, niektórym przeszkadzał też „smak” plastiku), eksperyment można uznać za udany ze względu na potencjał zastosowanych technologii pomiarowych i modelowania 3D, na przykład w rekonstrukcji uszkodzonych instrumentów.

Ostateczna konkluzja autorów dotycząca możliwości zastosowania powyższych metod do wykonywania kopii instrumentów etnicznych jest jednakowoż negatywna: nawet najdoskonalsza replika nie zastąpi kontaktu z oryginałem, którego kopiowanie może być postrzegane jako kolejny przejaw kulturowego zawłaszczenia. Oksfordzkie muzeum – z uwagi na wymogi konserwatorskie oraz toksyczność niektórych materiałów – nie może udostępniać oryginałów instrumentów muzycznych do gry, deklarując jednak gotowość do poszukiwania alternatywnych rozwiązań we współpracy z zainteresowanymi społecznościami. W samym tekście brak jednak ich bezpośredniego głosu, przez co idea „ułatwienia dostępu” może się zdawać raczej kontekstem dla przeprowadzonego eksperymentu niż efektem rzeczywistego dialogu. Eksperyment, choć poznawczo i metodologicznie inspirujący, pozostawia zatem otwarte pytania o to, na ile odpowiada na potrzeby tych, którzy wysunęli pierwotny postulat.

Rozdział Mimi Mitchell („Modern versus Baroque Violin: The International Bach Competition Leipzig”, s. 102–121) podejmuje problem współistnienia – i zarazem rywalizacji – dwóch tradycji wykonawczych w ramach lipskiego Konkursu Bachowskiego. Od 2002 r. dopuszcza się tam występy zarówno na skrzypcach „barokowych”, jak i „współczesnych” w ramach tej samej kategorii. Analizując edycje z lat 2010 i 2022, autorka – sama wykształcona skrzypaczka – pokazuje, jak bardzo rozróżnienie na to, co barokowe, a co współczesne, bywa płynne i niejednoznaczne. Zwraca uwagę na hybrydowe praktyki uczestników: „współcześni” skrzypkowie sięgają po jelitowe struny (choćby tylko jedną), obniżony strój czy barokowy smyczek, podczas gdy „barokowi” wykonawcy korzystają z rozmaitych anachronicznych udogodnień. Granica między „obozami” okazuje się zatem w dużej mierze fikcyjna, a wybory wykonawców mają często charakter zarówno estetyczny, jak i strategiczny. Zacierają się także różnice w samej grze: finaliści prezentują estetykę zbliżoną do HIP niezależnie od użytego instrumentu.

Istotnym elementem tekstu jest również refleksja nad preferencjami jurorów i wiarygodnością narracji tworzonych wokół konkursu – zwłaszcza w świetle zaleceń kierowanych przez organizatorów w stronę jury, by w początkowych etapach unikać oceniania uczestników według własnych gustów.

Rozdział Mitchell stanowi cenny głos praktyczki, który wprowadza czytelnika w spór o autentyczność i instytucjonalne ramy wykonawstwa. Największą jego zaletą jest ukazanie konkursu jako miejsca negocjacji między estetyką HIP a wymogami współczesnej sceny muzycznej. Tekst Mitchell ma momentami ton silnie subiektywny. Perspektywa insiderki czyni jej relację wiarygodną i żywą, choć chwilami nadaje

jej charakter polemiki środowiskowej. Ponadto, choć autorka trafnie podkreśla rozmycie granic między praktykami (barokową i współczesną), nie rozstrzyga w pełni pytania o konsekwencje tego procesu: czy przeniknięcie elementów HIP do mainstreamu jest oznaką zwyczajstwa wykonawstwa historycznego, czy raczej niesie ze sobą ryzyko utraty jego niszowej tożsamości? Odpowiedź pozostaje niejednoznaczna, a końcowe wnioski autorki balansują między ostrzeżeniem przed samozadowoleniem środowiska HIP a pochwałą różnorodności.

MIEDZY EDUKACJĄ A INKLUZYWNOŚCIĄ

Część trzecia tomu, „Pedagogical Perspectives”, skupia się na edukacyjnych perspektywach i apelach o inkluzywność w nauczaniu historii muzyki, mierząc się też ponownie z pojęciem autentyczności. Dwa rozdziały – autorstwa Kailan R. Rubinoff („Professionalizing Historical Performance: The Past and Present of Early Music Education in Amsterdam”, s. 125–150) oraz Kelly Landerkin i Claire Michon („HIP for All» or Specialized Training. Diverse Missions for Early Music in Higher Education”, s. 151–167) łączy refleksja nad miejscem muzyki dawnej w systemie szkolnictwa zachodnioeuropejskiego. Teksty są jednak pisane z dwóch odmiennych perspektyw – historycznej oraz dydaktycznej.

Rubinoff rekonstruuje proces profesjonalizacji HIP w Amsterdamie, wskazując na złożoną interakcję pomiędzy ideologią, instytucjami oraz życiorysami wpływowych postaci ze świata sztuki i polityki. Siłą tego opracowania jest stojąca za nim imponująca kwerenda archiwalna oraz ukazanie, w jaki sposób polityka kulturalna państwa kształtuje zinstytucjonalizowane praktyki muzyczne. Szkoda, że rozległą analizę historyczną zestawiono tu z kilkoma zaledwie stronicami na temat współczesnych czasów i związanych z nimi wyzwań (s. 146–149). Rubinoff przywołuje w tym kontekście takie kwestie, jak spadek liczby studentów, konkurencję ze strony zagranicznych uczelni, kryzys przemysłu fonograficznego czy presję rynku na wszechstronność wykonawców, kosztem wąskiej specjalizacji.

W eseju Landerkin i Michon zestawione zostały dwa odmienne modele kształcenia: elitarna, wysoko wyspecjalizowana ścieżka reprezentowana przez Schola Cantorum Basiliensis oraz podejście integracyjne, realizowane w pôle Aliénor (Poitiers–Tours). Pierwsza z instytucji akcentuje pełne erudycji zanurzenie w świat muzyki dawnej, druga natomiast włącza elementy HIP do programów wszystkich studentów – także tych koncentrujących się na muzyce współczesnej.

Podczas gdy Rubinoff ukazuje historyczne zakorzenienie HIP w instytucjonalnych ramach, Landerkin i Michon skupiają się na współczesnych napięciach między specjalizacją a inkluzywnością. Wspólny wniosek jest jasny: ruch niegdyś kontestujący akademię stał się integralną częścią systemu wyższej edukacji muzycznej, a jego przyszłość zależy od zdolności do redefinicji swej roli w zmieniającej się rzeczywi-

stości. Oba rozdziały zdradzają jednak niedostatek szerszej perspektywy – włączenie przykładów spoza Europy Zachodniej pozwoliłoby lepiej uchwycić globalny wymiar problemu i rozstrzygnąć, na ile prezentowane wnioski mają charakter uniwersalny, a na ile lokalny.

Na tym tle zupełnie inaczej przedstawia się rozdział Jonathana Impetta („News, Thens, and Truths: Attending to the Present in Performing the Past”, s. 168–186), będący swego rodzaju manifestem estetycznym i etycznym, który mógłby równie dobrze znaleźć się w części metodologicznej tomu. Autor odrzuca kategorię autentyczności jako redukującą praktykę HIP do binarnego sporu między „wiernym” a „fałszywym” odtworzeniem przeszłości. W miejsce tej opozycji, inspirowany filozofią Alaina Badiou, proponuje ujęcie, w którym wykonanie staje się „wydarzeniem” (*event*), a jego wartość polega na wierności temu, co zachodzi tu i teraz. Przeciwwstawieniem takiego wydarzenia są „odpady” (*waste products*) – wykonania poprawne źródłowo, lecz pozbawione twórczej prawdy i zaangażowania.

Tekst nosi cechy teoretycznej utopii: wizja Impetta może inspirować i poszerzać horyzont refleksji nad HIP, choć pozostaje raczej programowym apelem niż praktyczną instrukcją. Trafnie jednak diagnozuje zmieniającą się pozycję muzyki klasycznej we współczesnej kulturze, wskazując, że jej legitymizacja zależy dziś nie od rekonstrukcji przeszłości, lecz od twórczej obecności i dialogu z teraźniejszością.

Zamykający tę część książki tekst Deanny Pellerano („Toward a More Inclusive Early Music”, s. 187–198) ma charakter hybrydowy: refleksja autorki przeplata się z fragmentami wywiadu z twórcami cyfrowej bazy bibliograficznej *Inclusive Early Music* (IEM)⁶ – Eriką Suprią Honisch i Giovannim Zanollo. Wspomniany projekt zakładał stworzenie otwartej bibliografii poświęconej muzyce sprzed 1750 r., koncentrującej się na zjawiskach i osobach dotąd marginalizowanych – kobietach, muzykach spoza Europy, środowiskach mniejszościowych czy repertuarach wykraczających poza kanon. IEM rozwijana jest jako darmowe narzędzie dla wykładowców i studentów: wspiera budowanie bardziej inkluzywnych programów kursów i zachęca do krytycznej refleksji nad eurocentrycznymi ograniczeniami samej kategorii „muzyki dawnej”.

Pellerano i jej rozmówcy zaznaczają, że baza nie jest wolna od ograniczeń: nie rozwiązuje problemów dydaktyki, lecz raczej dokumentuje aktualny stan badań i skłania do ponownego namysłu. Powiela też istniejące luki – przykładem może być koncentracja studiów feministycznych niemal wyłącznie na kobietach z uprzywilejowanych środowisk. Ta niedoskonałość staje się jednak zarazem wartością: odsłania obszary wymagające dalszej pracy i zachęca do współpracy oraz krytycznej refleksji nad samym procesem tworzenia bibliografii.

6 <https://inclusiveearlymusic.org/>, dostęp 9 IX 2025.

HIP W DOBIE ALGORYTMÓW

Lektura esejów kolejnej części książki, „Transformative Technologies”, pokazuje, że rozwój HIP i badań nad muzyką dawną zależy od świadomego korzystania z nowoczesnych technologii – narzędzi zdolnych zarówno wspierać, jak i komplikować dyskursy o autentyczności.

Alon Schab podejmuje szeroką refleksję („Early Music and the Paradox of Technology”, s. 201–211) nad tym, jak technologia współtworzyła tożsamość ruchu wykonawstwa historycznego, niezależnie od tego, że niektórzy twórcy HIP próbowali odżegnywać się od zdobyczy nowoczesności. Autor wyróżnia trzy etapy tej relacji. Pierwszy, trwający do ok. 1960 r., związany był z rozwojem przemysłu nagrań, radio i telewizji, a także z budową historycznych instrumentów, które w rzeczywistości opierały się na nowoczesnych rozwiązaniach. Drugi etap (ok. 1960–95) przypadł na okres dominacji ideału autentyczności – paradoksalnie to właśnie wtedy chętnie sięgano po rozwiązania inżynierii dźwiękowej (np. sztuczny pogłos, efekty stereofoniczne, multitacking), które umożliwiały realizację efektów nieosiągalnych (bądź zbyt ryzykownych) w warunkach koncertowych. Trzeci etap, od połowy lat dziewięćdziesiątych, wiąże się z nastaniem cyfryzacji: pojawiają się profesjonalne nagrania domowe, wirtualne instrumenty, symulacje akustyczne. Schab zarysowuje również czwarty etap, związany m.in. z możliwościami sztucznej inteligencji (np. generowanie ornamentacji, realizacja basso continuo według określonego idiomu) oraz z postępującą digitalizacją i szerokim dostępem do źródeł. Autor sygnalizuje etyczny wymiar wykorzystania narzędzi AI w praktyce HIP w XXI w., co rodzi szereg dalszych pytań – jak zapewnić transparentność wobec odbiorców, gdzie wyznaczyć granice ingerencji technologii w proces rekonstrukcji oraz w jaki sposób cyfrowe środki, mające rzekomo „przywracać” utracone brzmienia i przestrzenie, mogą wpływać na naturę doświadczenia muzycznego.

HIP, choć bywa postrzegany jako „konserwatywny”, okazuje się jednym z najbardziej twórczych pól eksperymentowania z technologiami dźwiękowymi – nierzadko bardziej otwartym na innowacje niż główny nurt wykonawstwa klasycznego (s. 211). Mimo wszystko warto zachować zdrowy dystans wobec przekonania o „obiektywności” praktyk wykonawczych, zarówno tych unikających nowoczesnych rozwiązań, jak i tych wspieranych przez narzędzia cyfrowe, gdyż wszystkie pozostają zakorzenione we współczesnych estetykach.

Selektywne podejście do nowych technologii reprezentuje jeden z najbardziej dyskusyjnych rozdziałów w całym tomie, autorstwa Hansa Fidoma („Nutrition in an Age of Diet Soft Drinks. The Utopia Baroque Organ in Amsterdam”, s. 212–229). Autor stanowczo krytykuje organy cyfrowe (*loudspeaker organs*), przywołując przykłady takich instrumentów z Glasgow Royal Concert Hall, Geffen Hall w Nowym Jorku czy Kościoła Pamięci w Berlinie. Mają być one symbolem triumfu menedżerskiej logiki nad wartościami artystycznymi oraz dowodem na odejście od „autentycznego” brzmienia organów.

Retoryka Fidoma, obfitująca w sugestywne metafory (tytułowe „napoje dietetyczne” jako analogia do cyfrowych organów imitujących „pełnowartościowy” instrument), momentami przybiera ton pamfletu, co rodzi pytania nie tylko o siłę, ale wręcz etyczność jego argumentacji. Zarówno cyfrowe instrumenty, jak i cyfrowy dźwięk przedstawione są niemal wyłącznie w negatywnym świetle, z całkowitym pominięciem kwestii dostępności tradycyjnych instrumentów, ograniczeń finansowych, czy wreszcie potencjalnych wartości estetycznych i gustów („cyfrowe organy [...] są redukcją [wobec prawdziwych organów], użyteczną tylko dla osób, którym to nie przeszkadza”, s. 216).

Po zbudowaniu gruntu poprzez przykłady negatywne Fidom z zaangażowaniem przedstawia instrument, w którego powstaniu sam brał aktywny udział – Utopa Baroque Organ w amsterdamskim Orgelpark. Łączy on zdobycze niemieckich organmistrzów czasów Bacha z nowoczesnymi rozwiązaniami technicznymi: przykładowo każda piszczałka została wyposażona w osobną wiatrownicę, otwieraną elektromagnesem z wbudowanym mikrokomputerem, dzięki któremu można precyzyjnie regulować ciśnienie powietrza, czy nawet programować reakcję klawiszy na różne poziomy nacisku. Według autora te „hiperorgany” nie są jedynie imitacją dawnych rozwiązań, ale stanowią ich naturalne rozwinięcie. W ich opisie autor nie wystrzegł się emfazy – przekonuje, że Bach i Buxtehude natychmiast rozpoznaliby oraz docenili te innowacje (s. 218, 225), same zaś organy miały według niego zostać skonstruowane z „szacunku do muzyków” (w odróżnieniu od instrumentów cyfrowych, jak można się domysleć, s. 213). Barokowe organy Utopa to bez wątpienia wyjątkowe, pełne potencjału przedsięwzięcie i zarazem próba pogodzenia historycznego idiomu z technologią XXI w. – nawet jeśli dość nachalna narracja Fidoma miejscami bardziej przypomina autopromocję niż wyważony opis.

Eoin Callery i Jonathan Abel w ostatniej odsłonie tej części („Developing Virtual Acoustic Systems for Use in Early Music Research”, s. 230–251) w przystępny i rzetelny sposób omawiają ogromny potencjał systemu wirtualnej akustyki, którego celem jest odtwarzanie charakterystyki historycznych przestrzeni. Autorzy szczegółowo opisują zastosowane metody pomiarów warunków akustycznych konkretnych miejsc i odtworzenie ich w czasie koncertów oraz sesji nagraniowych. W ramach projektu *Icons of Sound* zbadali, a następnie starali się odtworzyć akustykę świątyni Hagia Sophia w Stambule, w której obecnie nie można wykonywać muzyki. Drugi projekt dotyczył kaplicy Sant’Aniceto w Rzymie, nienadającego się do praktyki muzycznej z powodu miejskiego hałasu. W obu przypadkach w czasie koncertów rejestrowano wykonawców, a następnie przetwarzano dźwięk i rozsyłano go do systemu nagłośnienia. W efekcie muzycy spontanicznie dostosowywali tempo i artykulację do „nowej” przestrzeni akustycznej. W drugim projekcie opracowano dodatkowo interaktywny system, pozwalający nie tylko wykonawcom, lecz także publiczności i zaangażowanym technikom wpływać w czasie rzeczywistym na parametry pogłosu (*acoustic agency*).

Rozdział wpisuje się w najnowszy nurt badań nad dziedzictwem akustycznym, proponując otwarte i interdyscyplinarne podejście. Callery i Abel pokazują, że głośniki nie muszą – jak twierdzi Fidom – oznaczać redukcji tradycji, lecz mogą służyć krytycznemu odtwarzaniu i analizie kontekstu przestrzennego dawnych praktyk muzycznych. Ich rozwiązanie nie tylko otwiera nowe możliwości badawcze i artystyczne, lecz także wyraźnie odróżnia się od dotychczasowych prób rekonstrukcji warunków dźwiękowych historycznych wnętrz, w których zwykle najpierw nagrywa się muzykę w bezpogłosowych warunkach studyjnych, a dopiero później nakłada pożądane efekty. W tym przypadku muzycy mogą reagować na wirtualną akustykę w trakcie wykonania, co znacząco poszerza pole eksperymentów. Niewielkie zastrzeżenie dotyczyć może niektórych z formułowanych hipotez o charakterze historycznym – bo czy tego typu eksperymenty rzeczywiście pozwolą dowieść, że określone dzieła (w tym przypadku utwory z siedemnastowiecznego Kodeksu Altemps związanego z kaplicą Sant’Aniceto) były komponowane z myślą o akustyce konkretnego wnętrza?

REMIKSY PRZESZŁOŚCI

Ostatnia część tomu, zatytułowana „Revisiting History”, skupia się na tym, w jaki sposób historia muzyki dawnej podlega współczesnym reinterpretacjom – zarówno w wymiarze estetycznym, jak i kulturowym oraz politycznym.

Rozdział Roberta Ehrlicha („The New Dutch Recorder Sound of the 1960s”, s. 255–275) poświęcony jest fenomenowi renesansowego fletu prostego w Holandii lat sześćdziesiątych XX w., ze szczególnym uwzględnieniem postaci Fransa Brüggena. Autor ukazuje, jak instrument – przez długi czas kojarzony z edukacją dziecięcą i pozbawiony prestiżu koncertowego – stał się nośnikiem nowej estetyki wykonawczej oraz symbolem szerszych przemian kulturowych. Analizowane procesy – od zagadnień techniki gry, poprzez znaczenie fonografii, po instytucjonalne uwarunkowania holenderskiego życia muzycznego – czynią ten esej cennym przyczynkiem do historii ruchu HIP. Jednocześnie jednak tekst pozostaje mocno osadzony w realiach II poł. XX w., zatem jego obecność w niniejszym tomie może wzbudzać poważne wątpliwości.

W kolejnym tekście („Early Music in the Latin Americas: An Alternative Scene”, s. 276–294), Mélo die Michel walczy ze stereotypami na temat historii HIP w Ameryce Łacińskiej. Autorka podważa rozpowszechnione przekonania o „młodej scenie” muzyki dawnej – praktyki HIP rozwijały się tamże równolegle do europejskich.

Michel opowiada o tym, w jaki sposób muzyka kolonialna stała się produktem rynku europejskiego – egzotycznym i przyjemnym, ale zarazem karykaturą „inności”, redukcją złożonego dziedzictwa do atrakcyjnych stereotypów. Współczesną alternatywę dla takiego podejścia stanowią wykonania zakorzenione w lokalnych realiach,

unikające zarówno egzotyzacji, jak i całkowitej europeizacji. Autorka czerpie zarówno z podejścia historycznego, jak i etnograficznego, a jej tekst łączy się w sposób naturalny z esejami Pellerano i Bithell, ukazując, że decentralizacja badań nad HIP wymaga zarówno poszerzania dokumentacji i bibliografii, jak i krytycznej refleksji nad mechanizmami neokolonialnymi, które zdają się wciąż kształtować rynek muzyki dawnej w XXI wieku.

Caitlin Vincent w zamykającym tom rozdziale („Remixes and Radical Revivals: Baroque Opera Production and the Opera Wars”, s. 295–313) analizuje współczesne spory wokół inscenizacji operowych. Z jednej strony sytuują się zwolennicy ścisłej wierności librettom i partyturom, z drugiej – twórcy i odbiorcy postulujący otwartość na radykalne reinterpretacje. Zdaniem Vincent brak ugruntowanej tradycji scenicznej oper barokowych – w przeciwieństwie do oper romantycznych – czyni ten repertuar szczególnie podatnym na współczesne eksperymenty inscenizacyjne. Pojawia się jednak pytanie, czy ów potencjał wynika wyłącznie ze specyfiki źródeł, czy również z oczekiwań publiczności zainteresowanej dawną operą i jej wciąż marginalnym miejscem w repertuarze teatrów.

Vincent szczegółowo analizuje dwa przykłady współczesnych realizacji. Paryska inscenizacja *Les Indes galantes* Jeana-Philippe’a Rameau (2019) w reżyserii Clémenta Cogitore’a przekształciła dzieło obciążone kolonialnymi stereotypami w manifest emancypacji dzięki choreografii Bintou Dembélé, opartej na tańcach ulicznych i wykonywanej przez zróżnicowaną etnicznie grupę tancerzy, którzy stali się głównymi nośnikami ekspresji spektaklu. Natomiast *Orpheus*, zrealizowany przez Opera North w Leeds (2022), łączy fragmenty dzieła Monteverdiego z nową muzyką skomponowaną przez Jasdeepa Singha Deguna. Obok orkiestry barokowej wystąpił tu zespół z instrumentarium południowoazjatyckim, a libretto przekształcono w inkluzywną opowieść o transkulturowym małżeństwie. Oba spektakle Vincent uznaje za modelowe przykłady „prawdziwych rewitalizacji”, które nie rekonstruują, lecz twórczo przekształcają operowe dziedzictwo.

Trudno nie zgodzić się z diagnozami Vincent dotyczącymi ekskluzywności tradycyjnej sceny operowej oraz kulturowych obciążeń librett. Pewne wątpliwości budzi jednak dobór przykładów: *Les Indes galantes* Rameau i *L’Orfeo* Monteverdiego – w przeciwieństwie do wielu odkrywanych obecnie tytułów – mają już bogatą historię inscenizacyjną (co autorka zresztą odnotowuje), a tym samym trudno uznać je za „neutralne” pole eksperymentu. Dodatkowo *Orpheus*, jako w dużej mierze nowa kompozycja, wymyka się ramom przekonująco zarysowanego przez autorkę dyskursu o tradycji wystawień operowych. Ten przykład lepiej obrazuje strategię transkulturowego „remiksu” – by użyć terminu Vincent – i być może wymagałby zestawienia z innymi podobnymi realizacjami. Niezależnie od tych zastrzeżeń rozdział stanowi ważny głos w dyskusji nad miejscem opery barokowej w XXI w. – nie tylko jako rekonstrukcji przeszłości, lecz także jako medium politycznego i kulturowego dialogu.

NOSTALGIE I UTOPIE

Książka *Early Music in the 21st Century* stanowi istotny wkład w refleksję nad muzyką dawną, a interdyscyplinarne grono autorów sprawia, że będzie to lektura inspirująca dla badaczy, praktyków i melomanów. Pomimo pewnych ograniczeń – zarówno tematycznych, jak i metodologicznych – tom tworzy ważne forum wymiany myśli, które nie tylko podsumowuje dotychczasowe doświadczenia, lecz także wskazuje możliwe kierunki dalszych poszukiwań.

Nie sposób jednak nie zauważyć pewnych uchybień omawianej publikacji. Często wzmiankowana tutaj perspektywa globalna i równościowa nie zostały w pełni rozwinięte (poza nielicznymi wyjątkami dominują tutaj głównie spojrzenia zachodnioeuropejskie). Znamienne wydaje się, że rozdziały Michel i Vincent, zwracające uwagę na kwestie kolonializmu, stereotypów rasowych i wykluczenia, umieszczone zostały dopiero w końcowych partiach tomu, co symbolicznie obrazuje, iż problem inkluzywności wciąż pozostaje na marginesie refleksji nad HIP. Choć publikacja wyznacza interesujące kierunki rozważań, wiele spośród poruszonych problemów – wymagających szerzej zakrojonego, globalnego namysłu – pozostaje ledwie zarysowanych.

Zaskakiwać może także fakt, że – mimo tytułu – spora część tekstów kieruje uwagę głównie ku przeszłości, a na gruncie postulatywnym przywołuje na myśl anglosaskie debaty z lat osiemdziesiątych minionego stulecia. Dyskusja nad autentycznością, choć zniuansowana, nierzadko sprawia wrażenie powtarzania znanych tropów. Wystarczy wspomnieć, że pytanie Richarda Taruskina „Do we really want to talk about «authenticity» anymore?”⁷ powraca niezależnie w kilku esejach, świadcząc raczej o zmęczeniu tematem niż o jego nowym otwarciu. Niektóre teksty – jak pamflet Fidoma – tracą ponadto na jednostronności i zbyt ofensywnej tonacji.

Na marginesie wielu tekstów pojawiają się wątki związane z komercjalizacją muzyki dawnej, żaden z autorów nie proponuje jednak pogłębionej analizy mechanizmów kształtujących współczesny rynek muzyczny. Przykładowo, załamanie przemysłu fonograficznego na przełomie lat 1999–2000 – które w dużej mierze ukształtowało obecne modele konsumpcji muzyki – zostaje jedynie wzmiankowane. Wartościowe byłoby także uwzględnienie perspektywy publiczności – refleksji nad tym, w jakim stopniu odbiorcy muzyki dawnej są i chcą definiować się jako „historycznie poinformowani” i jak ich oczekiwania faktycznie kształtują praktyki wykonawcze oraz strategie repertuarowe.

Na tym tle szczególnie interesująco rysuje się napięcie między nostalgią a utopią, które przewija się przez wiele rozdziałów. Jedni autorzy wspominają „stare dobre czasy”, gdy HIP miał charakter kontrkulturowej alternatywy wobec dominujących

7 R. Taruskin, *Text and Act*, s. 90.

praktyk i z pewnym dyskomfortem obserwują jego instytucjonalizację. Inni natomiast kreślą wizję przyszłości, w której muzyka dawna funkcjonuje jako narzędzie edukacji, uniwersalny język kulturowej wymiany czy przestrzeń radykalnych rewitalizacji. To właśnie w tym napięciu – między żalem za utraconą kontrkulturowością a marzeniem o globalnej, inkluzywnej i technologicznie otwartej przyszłości – odślania się prawdziwa, stymulująca do polemik wartość tomu.

Early Music in the 21st Century jest więc książką potrzebną i ważną. Jej wielogłosowość potwierdza pluralizm współczesnego HIP, a różnorodność tematyczna pokazuje, że muzyka dawna stała się przestrzenią spotkania antropologii, pedagogiki, technologii, polityki tożsamości i estetyki. Tom nie proponuje jednej definicji muzyki dawnej ani nie wskazuje jednego kierunku dalszych badań, ale oferuje bogaty zestaw narzędzi i szereg inspiracji. Z pewnością stanie się punktem odniesienia na kolejne lata, prowokując do nowych pytań i dyskusji. Do niektórych rozdziałów warto będzie powracać, by sprawdzić, na ile ich intuicje oparły się próbie czasu. To nie jest książka, która zamyka rozmowę o muzyce dawnej w XXI w. – przeciwnie, szeroko ją otwiera, skłaniając do refleksji nad tym, czym HIP może być w stulecie, którego większa część wciąż jeszcze przed nami.

BIBLIOGRAFIA

- Authenticity and Early Music: A Symposium*, red. Nicholas Kenyon. Oxford–New York: Oxford University Press, 1988.
- Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Early Music in the 21st Century*, red. Mimi Mitchell. New York: Oxford University Press, 2024.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kelly, Thomas Forrest. *Early Music: A Very Short Introduction*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2011 (= Very Short Introductions).
- Köpp, Kai. „Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung”. W: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, red. Thomas Gartmann, Daniel Allenbach. Schliengen: Edition Argus, 2019 (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 14).
- Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Upton, Elizabeth. „Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities”. *Ethnomusicology Review* 17 (2012). <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591>, dostęp 9 IX 2025.
- Wilson, Nick. *The Art of Re-Enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Dr Bartłomiej Gembicki jest adiunktem w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN oraz redaktorem kwartalnika *Muzyka*. Ukończył muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim, a w 2020 r. obronił doktorat *Psalm, mity i memy. Nieszpory w Wenecji od Willaerta do Gardinera*. Jego zainteresowania obejmują historię i recepcję muzyki dawnej, fonografię oraz związki muzyki ze sztuką. Kieruje projektem Sonata (NCN) *Opowiadanie historii poprzez płyty. Dawne szkoły muzyczne, historiografia i przemysł fonograficzny*, a w ramach grantu NPRH przygotowuje edycję motetów Andreasa Hakenbergera (*Harmonia sacra*, 1617).
bartlomiej.gembicki@ispan.pl
